

О механизмах когнитивных процессов психики при восприятии музыки

Н.М. Гарипова

ГОУ ВПО Гуманитарно-педагогическая академия Крымского федерального университета
им. В. И. Вернадского» (филиал в г. Ялта)
natamigo@rambler.ru

Аннотация. В статье исследуются механизмы когнитивной деятельности психики человека при восприятии музыки. При этом музыка рассматривается как предмет познания – как звуковая объективация бездонной многоуровневой и многомерной информации, которую человек музыкальный способен вычерпывать из звучащей материи. Когнитивная деятельность исследуется на различных уровнях человеческой психики: освещаются механизмы слухового структурирования, возникновения музыкально-слуховых и неслуховых перцептов, идей, концептов, а также мыслительных процессов, эмоций и двигательных актов.

Ключевые слова: музыкальные структуры; слуховое структурирование; механизмы музыкального восприятия; механизмы эмоционального воздействия музыки; процессы понимания в сфере музыки; мыслительные процессы при восприятии музыки

About the mechanisms of cognitive processes of the psyche when listening to music

N.M. Garipova

Humanitarian-Pedagogical Academy Crimean Federal University n.a. V.I. Vernadsky (branch
in Yalta)
natamigo@rambler.ru

Abstract. This article is about mechanisms of cognitive activity of the human psyche while the perception of music. music is studied as an object of cognition – as a sound objectivation of bottomless multilevel and multidimensional information . Cognitive activity is studied at various levels of the human psyche: the mechanisms of auditory structuring, the emergence of musical-auditory and non-auditory percepts, ideas, concepts, as well as mental processes, emotions and motor acts are covered.

Keywords: musical structures; auditory structuring; mechanisms of musical perception; mechanisms of emotional impact of music; processes of understanding in the field of music; thought processes in the perception of music

Музыка – явление загадочное в плане своего назначения и содержания. В самом деле, ответить на такой, казалось бы простой, на первый взгляд, вопрос «для чего человеку музыка?», столь же сложно, как и вскрыть ту информацию, которую она в себе заключает и транслирует слушателю. Несмотря на то, что эти два вопроса относятся к разным областям человеческого знания (первый из сферы аксиологии, второй – из гносеологии), они оказываются связанными между собой в плоскости ответов.

Рассуждая о назначении музыки, можно с уверенностью сказать, что жизнь отдельного человека вполне возможна без этого вида искусства. Однако допустить

возможность существования без музыки всего человечества – значит допустить возможность другого человеческого социума. И вряд ли люди на протяжении всей своей истории культивировали музыкально-художественную деятельность только лишь потому, что предмет этой деятельности доставлял им удовольствие, услаждая слух (хотя это тоже весьма существенно). Не вызывает сомнения, что музыка оказалась и является необходимой человеку по многим причинам, и не все из них осмыслены современной наукой. Вместе с тем, генезис искусства звуков был в той же мере закономерен, как и необходим. И обусловлено это особой информацией, заключённой в музыке.

В данной статье предпринята попытка раскрыть потенциал музыки для когнитивной деятельности человека, а также вскрыть механизмы этой деятельности, что даст возможность увидеть её креативный характер, позволяющий слушателю отчасти ощущать себядемиургом своих виртуальных миров. Иными словами, музыка будет исследована как предмет познания – как звуковая объективация бездонной многоуровневой и многомерной информации, которую человек музыкальный способен вычерпывать из звучащей материи. При этом вопрос о том, как эта информация в неё заложена, обсуждаться не будет (эта проблема требует отдельного рассмотрения). Впрочем, и “когнитивный потенциал” музыки будет раскрыт лишь в общем, поскольку более детально сделать это в рамках статьи не представляется возможным.

Начнём с того, что музыкальное звучание, будучи сложным звуковым феноменом (изучаемым физиками через описание множества свойств), трансформируясь в нервный процесс, порождает лишь пять слуховых ощущений. В результате «фильтрации» звукового сигнала, обладающего пространственно-временными и модальностно-интенсивностными характеристиками, человек обретает информацию, позволяющую осознать высоту звука, его продолжительность, динамику, тембр и пространственную локализацию. Эти пять ощущений являются физиологической основой пяти элементарных музыкальных средств. Однако они имеют место не только при восприятии единичных звуков, но и при восприятии более сложных звуковых комплексов (созвучий и звуковых последовательностей). Согласно же данным физиологов, слуховая система выделяет сведения как об отдельных параметрах и компонентах звукового сигнала, так и о сочетаниях этих параметров и компонентов (Гершуни и др., 1972: 305). Это объясняет то, что люди различают и осознают довольно большое количество таких простых музыкальных средств. Наряду с указанными элементарными ощущениями, возникающими при восприятии любых звуков (а не только музыкальных), необходимо назвать ощущения, осознание которых имеет место именно в музыкальной деятельности. И эти ощущения обусловлены либо взаимодействием нескольких звуков, либо слуховой дифференциацией основного тона и обертонов. Таковыми являются ощущения (элементарные чувствования, согласно концепции В.Вундта) диссонанса и консонанса, опоры (с различной степенью устойчивости), неустойчивости, тяготения, разрешения, а также ощущения, обусловленные фонизмом. Физиологическая основа всех этих ощущений в целом, так или иначе описана в научной литературе.

Понятно, что при восприятии музыки имеет место и более сложная психическая деятельность, заключающаяся в перцептивных процессах, результатом которых служат гештальты (перцепты) – целостные образы. Гештальт обнаруживается благодаря расчленённости сенсорно-перцептивного пространства на два «слоя», один из которых выступает фоном, а другой – фигурой. Свои названия они получили в связи с тем, что рассматриваемый психический феномен (гештальт) впервые получил описание на материале зрительных образов. Отчасти это затрудняет понимание гештальта в сфере музыки. Вместе с тем подавляющее количество музыкальных средств, осознанных в ходе музыкально-исторического процесса, представляют собой результат осознания различных (как в плане качества, так и в плане количества входящих в них компонентов) слуховых гештальтов.

Согласно исследованиям психологов, перцептивное структурирование, может осуществляться на основе однородности или общности элементов по различным признакам, в основании которых лежат пространственно-временные и модально-интенсивностные

характеристики (Веккер, 1998: 149-151). Думается, что музыкально-слуховое структурирование не составляет исключение, и порождает слуховые структуры, объединяемые по высотным (пространственным), ритмическим (временным), тембровым (модальным), динамическим (интенсивностным) признакам и различным сочетаниям этих признаков. Так, например, хорошо известная всем музыкантам интонация ямбической кварты, представляет собой структуру, фигура которой, образованная благодаря сочетанию высотного (кварта), интенсивностного и ритмического (ямбический метроритм при чёткой артикуляции) компонентов, выступает на фоне динамики и тембра.

Поскольку сущность структурирования заключается в выделении рельефа и фона, очень важным является то, какие элементы ощущаемого целого выступают в качестве рельефообразующих. А потому в музыке выделяют группы средств, в которых «рельфообразующим» компонентом является, например, высота звука, (они представлены интервалами, аккордами, различными звуковысотными конструкциями), или музыкальный ритм (с его различными ритмическими формулами), или гармония (как следование созвучий на фоне тембра, регистра, темпа, артикуляции) и пр.

Можно предположить, что структурирование музыкального перцепта подчиняется общим закономерностям возникновения психического образа, которые заключаются в том, что одни и те же элементы воспринимаемого целого могут встраиваться в разные гештальты и в связи с этим восприниматься по-разному (Веккер, 1998: 147-148). Это служит причиной того, что музыкально-звуковая материя обладает признаками не только «двойственного изображения» (наблюдаемого в опытах с визуальной перцепцией), а предстаёт как полиперцептивный объект: музыкальные структуры оказываются как бы встроенными друг в друга, что затрудняет их дифференцированное слышание. Отдельный же элемент при этом становится представителем различных гештальтов, воспринимаясь, всякий раз, по-новому. Этот феномен описан в знаменитой работе А.Ф.Лосева «Музыка как предмет логики».

Исследуя закономерности музыкального структурирования, нельзя не упомянуть и о синтагматическом структурировании, проявляющемся в том, что следующие друг за другом синтаксические структуры (мотивы, фразы) объединяются в более крупные построения, которые в свою очередь складываются, в конце концов, в целостную композиционную форму. И это структурирование также отражается на экране человеческой психики.

Таким образом, при восприятии музыки мозг слушателя осуществляет довольно сложную деятельность, заключающуюся в структурировании музыкально-звуковой материи, которая предстаёт перед человеком музыкальным ни как некая «звуковая каша», а как сложная многокомпонентная и многоуровневая структура. Однако результаты этой деятельности весьма индивидуальны. Они зависят не только от тонкости слуха, но и от музыкального опыта человека. Дело в том, что слуховое выделение перцепта происходит только в том случае, если в музыкальной памяти имеется соответствующий музыкально-слуховой образ-эталон. Он представляет собой некий обобщённый слуховой перцепт, с которым мозг сличает услышанное. Такие музыкально-слуховые эталоны формируются в процессе многократных актов восприятия музыки. Многие из них весьма специфичны и свойственны музыке того или иного жанра, стиля, направления, в конце концов, той или иной музыкальной культуре. Понятно, что специально организованная работа по формированию соответствующих эталонов ускоряет и совершенствует этот процесс. А потому столь важным для человека является музыкальное образование.

Существование в психике человека музыкального соответствующих эталонных перцептов уже на уровне обработки звукового сигнала обеспечивает творческую деятельность мозга. Она проявляется в том, что кроме перцептов, коррелирующих с музыкально-звуковой материей, в психике человека нередко имеют место перцепты иллюзорных звучаний – звучаний иных музыкальных инструментов (перцепты квази-звучаний). Эти перцепты возникают благодаря тому, что в аналитической форме музыкального произведения (например, фортепианного) имеют место типичные мелодические, ритмические, фактурные, гармонические и пр. клише, свойственные иным

инструментальным (или вокальным) жанрам. Такое отражение «музыки в музыке» в музыкознании давно осмыслено и описано в различных музыкально-теоретических контекстах, например, в рамках теории музыкального содержания или музыкальной семантики.

Сенсорно-перцептивная деятельность психики, описанная выше, лежит в основе более сложной психической деятельности, в том числе и той, которая как бы выходит за сферу музыкального. Речь идёт о способности мозга при восприятии музыки вызывать иные (неслуховые) ощущения (так называемые, соощущения или синестезии) и связанные с ними перцепты. Синестезии осознаются и вербализуются со стороны субъекта, воспринимающего музыку. В связи с этим Г.А.Орлов пишет: «Слова умолкают там, где начинается музыка. Последнее, что мы можем определить словом в невербализуемых впечатлениях от музыки, это синестезии – бесчисленные “неадекватные восприятия” звучаний, как если бы они были ощущениями зрительными, тактильными, вкусовыми, обонятельными, мышечными и т.д.» (Орлов, 1992: 174).

Если выявлять механизм неслуховых ощущений, то особо следует отметить два момента. Первый связан с принципиальной неустранимостью ощущений из когнитивной психической деятельности. В связи с этим Л.М.Веккер пишет: «...Все уровни иерархии когнитивных процессов, включая высший уровень понятийного мышления, содержат элементы непосредственно чувственного образного отражения реальности, от которых все эти высшие уровни когнитивных процессов в принципе не могут быть полностью обособлены» (Веккер, 1998: 384]. Второй момент касается двух путей в возникновении ощущений – центростремительного и центробежного. Центростремительный механизм заключается в том, что ощущение возникает в результате воздействия того или иного стимула на соответствующие сенсорные системы. При этом имеет место движение по уровням психической иерархии от низших к высшим: от сенсорно-перцептивных процессов к логико-понятийным. Центробежный механизм характеризуется нисходящим движением. А потому мысль о том или ином предмете или моторном акте способна вызвать изменения в соответствующих рецепторных системах, в мышцах человека. Изменения же эти подобны тем, какие имели бы место при реальной сенсорике или реальном движении (там же, с. 384-387). Однако изменения эти будут иметь место, если соответствующие ощущения уже когда-либо переживались индивидом. Поэтому роль жизненного и художественного опыта для возникновения этих вторичных ощущений и связанных с ними перцептов трудно переоценить. Благодаря этому опыту при восприятии музыки и возникают (привносятся) многие соощущения, а музыка из искусства звуков превращается в феномен, способный раскрыть перед слушателем самые разные миры, наполненные красками, формами, запахами, вкусами. И это давно замечено музыковедами. В этой связи В.В.Медушевский пишет: «...Реально отсутствующие звуковые параметры привносятся в восприятие в форме иллюзий. Благодаря им звуки фортепиано, рождаемые ударом, с застывшей высотой, лишённые, казалось бы, тесситурных возможностей, – эти, казалось бы, мёртвые звуки чудесно оживают под пальцами пианистов, складываясь во фразы, полные трепета жизни, а фортепиано неожиданно оказывается многотембровым инструментом, способным воспроизвести всю многокрасочность оркестра, спеть печальную и нежную песню Ундины и рассыпаться брызгами смеха» (Медушевский 1993: 18].

Когнитивная деятельность психики, человеческого мозга при восприятии музыки не ограничивается сенсорно-перцептивным уровнем. Музыка способна порождать в слушателе мыслительную деятельность. При этом последняя может замыкаться на сфере музыкального, а может выходить за её пределы.

Мышление – это процесс, заключающийся в информационной переработке первичных и вторичных образов (гештальтов) (Веккер, 1998: 187]. Имманентным признаком мыслительных операций является своеобразный перевод «информации с собственно психологического языка пространственно-предметных структур,... т.е. с языка образов, на психолингвистический, символически-операторный язык...» (Веккер, 1998, с. 27). Иными

словами, мышление предполагает операцию “означивания” гештальтов с помощью символов. Символы могут представлять собой как слова вербального языка, так и любые другие знаки (например, формулы, схемы, графические изображения и пр.). Будучи системой многочисленных структур, музыкальная ткань для слушателя потенциально предстаёт как неисчерпаемый объект для осмысления и означивания. Если композиторская деятельность заключается в целенаправленном и часто сознательном отборе музыкальных средств (музыкальных структур) для объективации задуманного и ощущаемого в глубинах психики музыкально-художественного образа (интонационной формы по Медушевскому) – и в этом состоит одна из сторон музыкантского мышления, – то мыслительный процесс перцепиента в этом плане будет состоять в назывании (в “переводе” на язык символов) тех музыкально-звуковых структур, которые его психика сумела выделить в звуковом потоке. Хотя заметим, что процесс называния музыкальных средств не представляет собой неустранимый элемент адекватного музыкального восприятия. Он может и отсутствовать. А мыслительные операции будут связаны с иными сторонами музыкального произведения. Поэтому если уж говорить о мышлении на уровне музыкально-звуковых структур, то можно упомянуть об особой мыслительной деятельности в сфере музыки, связанной с музыкально-деривационными процессами.

По мнению отечественного музыковеда М.Г.Арановского, музыкально-деривационные процессы – это и есть проявление мышления в музыке (Арановский, 1998: 221). Музыкальная деривация непосредственно воссоздаёт, отражает структуру мысли, для которой свойственно наличие двух операндов (объектов мыслительной операции) и одного оператора (операции с операндами). Мысль отражает отношения между операндами (которые могут быть самыми разными по своей сложности), фиксируя эти отношения операцией соотнесения операндов (Веккер, 1998: 221-225). Суть музыкально-деривационного процесса заключается в создании новой музыкальной структуры (derivata) на основе исходной (модели). Понятно, что модель и её дериват представляют собой операнды, которые сравниваются мозгом слушателя и объединяются на психическом уровне благодаря преобразованию модели. Деривационные процессы обеспечивают эффект осмысленности. Музыкальное звучание предстаёт перед слушателем не как бессмысленный набор звуков, а как осмысленная звуковая целостность, что и наделяет произведение статусом искусства звуков.

Следует отметить и то, что в музыке находят отражение различные виды мышления в плане протекания мыслительных процессов – логическое мышление, а также произвольное мышление ассоциативной и персеверативной тенденций. Для логического мышления свойственно наличие фаз мышления (тезис, аргументация тезиса, вывод) и мыслительных операций (сравнение, анализ, синтез, абстрагирование и обобщение, конкретизация). Всё это отражено в музыке и в лёгкостью обнаруживается, например, в таком музыкальном жанре как fuga. Не случайно А.Должанский назвал фугу «тезисом с последующим доказательством» (Должанский, 1973: 151).

Для мышления ассоциативной тенденции свойственно то, что новый компонент мыслительного процесса своим истоком имеет исходный и возникает на основе ассоциативной связи. Многочисленные произведения, вырастающие на основе преобразования некой исходной музыкально-звуковой модели, отражают именно данный мыслительный процесс. Нередко они имеют соответствующие названия, такие, как «Раздумье», «Размышление», «Мыслитель». Для мышления персеверативной тенденции свойственно то, что некий продукт работы психики постоянно вклинивается в течение мысли. В музыке это обнаруживается в тех произведениях, где некая музыкальная структура неоднократно и часто внезапно вторгается в развёртывающийся музыкальный текст.

В рамках исследуемой проблемы важно отметить то, что при восприятии музыки слушатель присваивает алгоритмы мыслительных операций, свойственных тому или иному виду мышления. Музыка провоцирует в слушателе тот или иной режим работы мозга, и потому различные виды мышления в буквальном смысле человек переживает.

Когнитивные процессы при восприятии музыки, связанные с мышлением, проявляются и в том случае, когда слушатель осознаёт воспринимаемое произведение как некую часть уже хранящегося в его опыте музыкально-звукового тезауруса, включающего многие произведения и означенного как жанр, стиль, музыкальное направление и пр. В этом случае имеет место не только осознание услышанного через соответствующие понятия, но и некое информационное (звуко-слуховое) приращение. Осознание слушателем звучащего материала как жанрового, стилевого и пр. явления предполагает владение им соответствующими музыкально-звуковыми структурами (жанровыми, стилевыми клише), позволяющими отнести произведение в ту или иную группу. В данном контексте можно говорить о приобщении слушателя и к той или иной культуре, особенности которой он постигает посредством звука, поскольку звук несёт в себе очень много информации культурного плана (см. Назайкинский, 1988; Орлов, 1992).

Весьма важным компонентом когнитивных процессов является понимание. Понимание, как считает Веккер, представляет собой психологическую специфичность мысли (Веккер, 1998: 227]. Данный феномен и его механизм ещё недостаточно глубоко изучен в психологии. Однако несомненно, что понимание предполагает осознание логоса рассматриваемого объекта, его устройства. В сфере музыки о понимании можно говорить в самых разных контекстах. Можно понимать как устроено произведение (на самых разных структурных уровнях, начиная от используемых композитором простейших музыкальных средств, кончая композиционной формой всего опуса). Но слушатель способен понимать и свои эмоциональные переживания, мысли, идеи, представления, возникшие в связи с музыкой, осознавая их как некое жизненное содержание, воплощённое с помощью звуков, и интерпретируя это осознание как понимание музыки. Со всей очевидностью процессы понимания проявляют себя при восприятии музыкальных произведений, выстроенных особым образом – согласно, так называемых в музыкознании, сюжетной драматургии и драматургии повествования (рассказа).

Особенности когнитивных процессов при восприятии музыкальных произведений, относящихся к сюжетной драматургии, заключаются в том, что слушатель узнаёт в музыке модели различных диалогов и монологов, а также различные сюжетные коллизии, свойственные театральному искусству (хотя не только ему). Понятно, что узнавание всего этого предполагает наличие определённого художественно и жизненного опыта, а также развитый лингвистический слух. Последнее особенно значимо для понимания музыкальных произведений, в которых воплощён рассказ, некое повествование. В связи с этим следует отметить, что музыка (а она имеет голосовое происхождение) с лёгкостью копирует человеческую речь. При этом имеет место не только моделирование звуковысотной картины речи, её тембра, темпа, ритма, динамики, особенностей артикуляции, но и отражение синтагм и речевых мелодем. Синтагмы, как и фразы довольно чётко вычлениваются в речевом потоке и, как показывают исследования лингвистов, обладают ещё своим собственным содержанием, которое не зависит от семантики слов (Черемисина, 1962: 234]. Носители языка владеют тезаурусом его речевых мелодем и потому с лёгкостью узнают в музыкальном потоке модели речевых высказываний.

Весьма важна для процессов понимания конвенциональность. Она опирается на деятельность мышления и часто связана с трансляцией в музыке идей, концептов, понятий. Чтобы понять информацию такого плана, слушатель должен знать музыкальную символику. И здесь недостаточно живого опыта восприятия музыки, как, впрочем, и теоретических знаний. Освоение музыкальной символики требует специальной работы, в которой имеет место органичное проникновение теоретического материала в слуховую информацию и наоборот.

Информация, транслируемая музыкой, служит источником деятельности не только сенсорно-перцептивной и мыслительной сфер психики, но и порождает эмоции, двигательные акты, а в конечном счёте и другие сложные психические процессы.

Постижение слушателем информации эмоционального плана, закодированной в музыкальном произведении, осуществляется по-разному. В целом можно говорить о трёх механизмах эмоционального воздействия музыки – психофизиологическом, симптоматийном и предметно-событийном (предметно-ситуативном).

Психофизиологический механизм состоит в том, что звуковая материя (в силу своей особой организации, о которой шла речь выше) способна непосредственно вызывать эмоциональный отклик. Это обусловлено многим. Здесь, например, можно назвать влияние музыкального ритма на ритмы головного мозга, а значит, на его жизнедеятельность, включающую выработку гормонов. Если данный аспект влияния музыкальной материи на мозг ещё недостаточно изучен, то феномен эмоционального реагирования в связи с наличием (или отсутствием) в мозге индивида тех или иных динамических стереотипов наукой осознан. Учёным известно (а преподаватели музыки наблюдают это в практике), что звучания (по тем или иным параметрам), согласующиеся с динамическими стереотипами, выработанными у слушателя, при прочих равных условиях способны вызывать положительный эмоциональный отклик и наоборот. Например, хорошо известно, что музыкальный лад обладает достаточно сильным эмоциогенным эффектом, который с лёгкостью можно заметить, предлагая слушателям музыку, написанную в различных ладах.. Однако сходными эффектами обладают и многие другие музыкальные средства. Интересным представляется и тот факт, что небольшие отклонения от выработанных стереотипов, также способны вызвать положительный эмоциональный отклик (это доказано ещё В.Вундтом в его знаменитых опытах с метрономом). Однако возникновение эмоций может быть и не связано с поддержанием или ломкой динамического стереотипа. Всем хорошо известен эмоциогенный эффект, например, тембра, регистра.

Симптоматийный механизм эмоционального воздействия музыки заключается в том, что музыкально-звуковая материя моделирует симптомы эмоций, а человек, воспринимая её, вводит их в своё тело. Заметим, что эмоции совершенно не обособимы от своих симптомов. Мы переживаем ту или иную эмоцию благодаря тому, что в нашем теле “живут” её симптомы. И эти симптомы разные у положительных и отрицательных эмоций. Особое значение имеют экспрессивные симптомы, такие, как мимика, пантомимика, речевые интонации, картина дыхания. Все эти симптомы музыка с лёгкостью изображает (моделирует), порождая в слушателе соответствующие сокращения мышц тела, голосовых связок, режим дыхания, которые подчас не осознаются и не замечаются ни самим слушателем, ни сторонним наблюдателем. Главным условием такого присвоения симптомов, если не считать способность адекватно воспринимать картину звучания, является процесс соинтонирования. Именно соинтонирование (подчас глубоко интериоризированное) позволяет слушателю считывать со звучания картину эмоционального переживания и обретать соответствующее состояние, на котором и базируется истинное понимание искусства, не сводимое к интеллектуальному пониманию, свойственному науке. Заметим, между прочим, что это состояние не сводится лишь к эмоциональному переживанию. Оно значительно шире и включает переживания, относящиеся к сфере сенсорики.

Предметно-событийный (предметно-ситуативный) механизм эмоционального воздействия заключается в том, что музыка моделирует предметы, явления, процессы, имеющие для индивида особую ценность, а потому вызывающие эмоциональный отклик. Обретение слушателем информации, касающейся предметов, явлений, процессов (т.е. того или иного фрагмента мира) основано на возникновении в его психике ощущений и перцептов, презентующих этот отражаемый или создаваемый музыкой мир. Такие ощущения и перцепты могут возникнуть на основе слуховых, путём экстраполяции ряда параметров слухового ощущения в сферу иной модальности. Так, например негромкое звучание может “превратиться” в ощущение мягкого прикосновения или в ощущение приглушённого света. Но они могут быть вызваны и центробежно (о чём шла речь выше) в том случае, когда на эмоциогенный предмет указывает программное название произведения или различного рода символика.

Роль перцептов и ощущений самых разных модальностей, возникающих при восприятии музыки, трудно переоценить. При отсутствии реального контакта с предметом человек испытывает ощущения, презентующие этот предмет его психике. И в этом заключается чудо искусства, позволяющего переживать то, чего не существует в реальности.

Музыкально-звуковая материя способна транслировать слушателю информацию о различного рода движениях, которые он присваивает, вводя их в своё тело. И это закономерно, поскольку музыка и движение – явления временной природы. А потому временные характеристики звучания могут прочитываться слушателем как временные характеристики движения. Развёртывание музыкально-звуковой материи на оси звуковысотности вызывает также ассоциации с пространственными характеристиками движения – его амплитудой, направленностью, траекторией и пр. Считывание с музыкального звучания пространственных характеристик движения обусловлено соинтонированием слушателя, которое кроме звуковысотных (пространственных) характеристик позволяет ощутить силу движения, степень его опорности, мышечную активность.

Таким образом, при восприятии музыки психика слушателя, его мозг выполняют довольно сложную когнитивную деятельность, связанную со структурированием музыкально-звуковой материи, с интерпретацией и преобразованием слуховых перцептов и ощущений, в ощущениях иных модальностей. Эта деятельность позволяет человеку музыкальному постигать идеи, концепты, понятия, заражаться эмоцией и присваивать самые разные движения. Сущность музыки как искусства заключается в том, что она даёт возможность человеку *ощутить* виртуальный мир, выстраиваемый человеческой психикой. Не менее важным является и то, что при восприятии музыки человек получает возможность ощутить себя в качестве части этого мира – ощутить эффект партиципации, слившись с предметом музыкального отражения. Столь глубокое проникновение в отражаемый предмет, позволяющее слушателю ощущать себя в качестве этого предмета, заставляет вспомнить философию Шопенгауэра, согласно которой именно музыка способна презентировать истинную картину мира как грандиозной системы колебаний. Наконец, когнитивная деятельность психики слушателя, обеспечиваемая особыми механизмами переработки звукового материала, позволяет ему переживать особое состояние-отношение к миру, к тому или иному объекту этого мира, к другому человеку. Это состояние отличает искусство от науки, в которой человеческое отношение “выносится за скобки” научного исследования. Но именно потребность в этом состоянии, свойственна роду человеческому, и, надо полагать, что именно это состояние-отношение позволяет сохранить в человеке человеческое начало.

Литература

- Арановский М.Г. 1998. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
- Веккер Л.М. 1998. Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл, 1998. 685 с.
- Гершуни и др., 1972. Физиология сенсорных систем. Л.: Наука Ленинградское отделение, 1972. Ч. 2. Раздел 2. Слух. – С. 130-516.
- Должанский А.Н. 1973. Относительно фуги // Должанский А.Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. – С. 151-161.
- Медушевский В.В. 1993. Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 263 с.
- Назайкинский Е.В. 1988. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
- Орлов Г.А. 1992. Древо музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург, 1992. 408 с.
- Черемисина Н.В. 1969. Ритмико-интонационная структура предложения в русской художественной речи // Синтаксис и интонация. Уфа: БГУ, 1969. – С. 96-248.

Информация об авторе

Гарипова Наталья Михайловна / Garipova Natalya

Кандидат педагогических наук, доцент / Ph.D, docent (assistant professor)

ГОУ ВПО «Гуманитарно-педагогическая академия Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского» (филиал в г. Ялта); доцент кафедры музыкальной педагогики и исполнительства

Humanitarian-Pedagogical Academy Crimean Federal University n.a. V.I. Vernadsky "(branch in Yalta); docent (assistant professor) of department of Musical Pedagogy and Performing

Адрес: ул. Виноградная, д. 1 Г, Ялта, Крым, Россия,

e-mail: natamigo@rambler.ru